

MODERNISMO Y “DEGENERACIÓN”: *LOS RAROS* DE DARÍO

POR

OSCAR MONTERO
Lehman College

Los retratos literarios que luego formaron el volumen de *Los raros* se publicaron entre 1893 y 1896, casi todos en *La Nación*. La primera edición de *Los raros*, publicada en Buenos Aires el 12 de octubre de 1896, se vendió en quince días, “plazo insólito para las prensas argentinas de fin de siglo”.¹ En un momento fundador de las letras hispanoamericanas, Darío construye el canon de “los raros”. La posición subjetiva de Darío, rodeado de su colección de exóticos, es característicamente ambigua. Por una parte, los escogidos, señalados por su rareza literaria y vital, debían enmarcar la agudeza crítica del joven *connoisseur*; por la otra, en el Buenos Aires finisecular, el marco de elegidos resultó ser también un encierro un tanto incómodo.

Cuando Darío lo incluye entre sus “raros”, el nombre de Verlaine, el maestro de los simbolistas, era casi sinónimo de la decadencia literaria y la degeneración moral. Con Verlaine la frontera entre el erotismo de la obra y la sexualidad transgresora de la vida comenzó a borrarse. Una amplia zona, ambigua, peligrosa y generadora, reemplazó el nítido deslinde entre “el hombre y su obra”. Darío tuvo que cruzarla, como en un auto sacramental el mendicante devoto. A la vez deslumbrado y aterrado por el ejemplo de Verlaine, Darío busca su equilibrio en el otro extremo, en la deslectura del doctor Nordau, el enemigo de los decadentes. Las estrategias de Darío, la alusión ambigua, la urdimbre de citas, la ironía sutil, quieren confundir a su lector/a, o al menos llevarlo/a de la mano. Sin embargo, las movidas de Darío son menos lógicas que teatrales y por lo tanto su reverso intencionado no deja de ser legible. Las páginas que siguen repasan un aspecto de la brillante actuación de Darío en *Los raros*, la puesta en escena de un sujeto dariano enmarcado por dos retratos asimétricos: “Paul Verlaine” y “Max Nordau”.

Darío afirma su solidaridad o más bien su afinidad con los escritores y escritoras que retrata en su libro. Al mismo tiempo, se distancia de los aspectos más perturbadores de los escritores en cuestión, aprovechando la rúbrica influyente y comodín de “decadente”, reactivada por Max Nordau y sus epígonos.² Jano brillante si los hubo, el Darío de *Los raros* demuestra ya la simpatía especular, ya la ambigüedad insinuante.

¹ Pedro Luis Barcia, “Rubén Darío en la Argentina”, *Escritos dispersos de Rubén Darío* 55.

² *Entartung* de Nordau se publicó en 1892. La versión en inglés, con el título de *Degeneration*, es de 1895. La traducción al español es de 1902. Sin embargo, en 1887 se había publicado *Las mentiras convencionales de nuestra civilización* de Nordau, y en 1892 apareció la traducción de *El mal de siglo*,

Es conocida la autopromoción de Darío durante su estadía en el Plata. Con *Los raros*, Darío no sólo se afana en mostrar que estaba al tanto del último grito literario del continente sino que pretende demostrar a su público en “la aldea grande” de Buenos Aires que él también formaba parte del grupo de elegidos continentales. El punto de vista del crítico que estudia a la distancia los “casos” de rareza literaria y vital no podía servir a quien comenzaba a figurar como portaestandarte de “la nueva escuela”. “A su aparición”, escribe Darío de *Prosas Profanas*, “se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus”.³ Los deslindes entre el arte y la crítica estaban por marcarse y en la fiesta cultural del fin de siglo, el crítico debía ser partícipe para no quedar fuera del convite, junto al “*celui-qui-ne-comprend-pas*” [...] profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*” de “Palabras liminares” (179). No sólo importaba haber leído a los escogidos sino haber compartido con ellos, sobre todo en la ronda callejera del París de las crónicas de Enrique Gómez Carrillo. Gómez Carrillo, que guía a Darío en su primer encuentro con Verlaine, también supo medir la distancia entre los decadentes del *Quartier Latin* y su posición de cronista ameno y un tanto meloso. Antes de considerar el “Verlaine” de Darío, vale la pena detenerse en el encuentro de Gómez Carrillo con el maestro de los simbolistas y decadentes. Las movidas del cronista guatemalteco frente a Verlaine reproducen, como en un bosquejo didáctico, lo que en Darío se da de manera mucho más compleja y sugerente.

Cuenta Gómez Carrillo que mientras escuchaba en el café “la historia de una morenilla de cara de *gamin* [sic]”, Verlaine se acercó a su mesa. “Con una mueca picaresca”, Verlaine pregunta a Gómez Carrillo si su compañera “era un chico vestido de muñeca” (219). La mujer protesta; Verlaine se disculpa por su broma y comienza la anticipada charla de café con “el glorioso bohemio”.

De más está decir que en el París finisecular, no se podía estar al día sin conocer la obra y la persona de Verlaine. María Luisa Bastos se refiere a la “perspectiva irónica mínima”, y trivializante, de Gómez Carrillo frente a ciertos aspectos del esteticismo del fin de siglo. Una actitud similar es evidente en el comentario de Gómez Carrillo sobre la confusión burlona de Verlaine cuando saluda a “la morenilla” ambigua del café. La ironía peculiar de Gómez Carrillo le garantiza, escribe Bastos, el papel de “histrión que quisiera ganarse a un

comentada en *El Madrid Cómico*, 4 de febrero de 1892. Para más detalles sobre Nordau en español, ver Zavala. Por otra parte, aunque Nordau popularizó las nociones de degeneración y decadencia, los reparos y ataques a los llamados decadentes hicieron escuela. Por ejemplo, el estudioso Edmond Schérer, una de las fuentes de Rodó, escribe sobre “Baudelaire y le baudelaïrisme” (1885) en términos muy negativos, como sugiere el título; el sesudo Henry James escribe en 1878 que Baudelaire es inferior a Gautier y añade con todo el exquisito *hauteur* de que es capaz que el autor de *Las flores del mal* “se anega en un turbio elemento” (60). Ver la introducción de Mosse a *Degeneration*, en la edición de 1968 ó 1993. Según Mosse, el francés B. A. Morel “popularizó la rúbrica ‘degeneración’ en 1857 para describir las perversiones humanas” (xxi). Cuando no se indique lo contrario, las traducciones son mías.

³ En *Historia de mis libros* (1909), *Obras completas* 1:213. A menos que no se indique lo contrario, las citas de la prosa de Darío remiten a esta edición y se darán parentéticamente, por volumen y número de página; para *Los raros*, del tomo ii, sólo se dará el número de página. Las citas de la poesía remiten a la edición de Ayacucho y se darán parentéticamente por número de página.

tiempo a dos tipos de público” (72). “Los que saben” entenderían que la estética de la modernidad, capitaneada en gran medida por el propio Verlaine, era inseparable de “un algo diabólico”, variante del cliché-comodín “Un yo no sé qué” (72). En el caso de Verlaine, el “yo no sé qué” alude a la sexualidad ambigua del poeta, reflejada en la mujer. Gómez Carrillo trivializa la sexualidad heterodoxa de Verlaine cuando comenta el supuesto error de Verlaine frente a la verdadera sexualidad de su “mujercita” de turno (el diminutivo es de Gómez Carrillo). Para el otro público, en particular los lectores y lectoras de la burguesía latinoamericana, Gómez Carrillo debe subrayar su distancia de la figura casi grotesca de Verlaine. La mujer “de cara de *gamin*” que lo acompaña le facilita la tarea. Por supuesto, la presencia de los dos públicos, los que saben y los que no quieren o no deben saber, es retórica. Al igual que Darío, Gómez Carrillo produce una *persona* literaria marcada por una útil duplicidad.

Evidentemente la relación entre Verlaine y Darío va más allá del encuentro fortuito en el cafetín de la Rive Gauche. Como se ha repetido en historias y manuales, después de Baudelaire, la obra de Verlaine fue la influencia más importante sobre Darío y los modernistas.⁴ Es perspicaz el comentario de Anderson Imbert sobre el carácter especular de la relación Verlaine-Darío, específicamente en el “Responso a Verlaine”: “El Verlaine al que se dirige [Darío] parece tenerlo al frente de un espejo. Es un Verlaine-Rubén, maestro por igual de la flauta de Pan y de la lira de Apolo, con la carne triste y sin embargo ansiosa de más vida, digno de la protección de los dioses y de la gratitud de hombres y mujeres por su canto” (90). Verlaine encabeza la lista de los llamados decadentes, cuyos retratos componen el libro de Darío. La posición de Verlaine es tan central en el proyecto estético-cultural de Darío, y el lastre de su sexualidad tan escabroso, que su presencia entre *Los raros* requiere un contrapeso fuerte. Recién inmolado en el campo de batalla, José Martí es también uno de los raros; su heroísmo y rectitud moral se contraponen al exotismo literario y al erotismo malsano de Verlaine. Sin embargo, para más señales, Darío incluye en su galería al implacable y prolijo Max Nordau, el divulgador de la noción de decadencia como corrupción artística y moral. Entre Verlaine y Nordau se establece una de las tensiones fundamentales del libro de Darío. Por una parte, Verlaine, el “padre y maestro mágico” del “Responso”; por la otra, Nordau, que llama a Verlaine “el líder más famoso de los simbolistas” para concluir que es también un “degenerado repulsivo”, conforme en su fisonomía a los diagnósticos de Lombroso, a quien Nordau dedica su célebre libro (128).⁵

Los raros se publicó con todo el aparato publicitario utilizado hoy en día para lanzar cualquier *bestseller*: Hubo anuncios, notas sobre el autor y su obra y, una vez que salió el libro, una serie de reseñas, seguidas de la consabida polémica. En la breve reseña de Manuel Ugarte, publicada en *La Revista Literaria*, en noviembre de 1896, ya se perfilan los términos de la controversia sobre el arte y la decadencia, cuyo fantasma todavía nos persigue. Dice

⁴ Sobre la “influencia” de Verlaine en Darío, ver por ejemplo Mapes y el capítulo “Rubén Darío” 98-113 en Ferreres.

⁵ En sus influyentes estudios, entre ellos *Genio e Follia* [Genio y Locura] de 1863, Lombroso fundó su tipología criminal en la formación del cráneo del individuo. Según Mosse, “a través de Lombroso, Max Nordau se integró a la larga tradición de la psicología representada por la frenología de Franz Joseph Gall (1758-1828) (*Degeneration* xx).

Ugarte sobre el libro de Darío: “Son estudios y comentarios sobre las más famosas personalidades de la escuela decadente y son tanto más interesantes cuanto que han nacido bajo la pluma de un sectario incondicional de la nueva Musa”.⁶

No hubo realmente “una escuela decadente,” como dice Ugarte, pero sin duda, en 1896, el decadentismo a que se refiere es inseparable de la definición en ciernes de “modernismo”. Eventualmente, el término de “decadente” llegó a contaminar así decían, diferentes zonas de la cultura, a la vez que se fue marginando del poderoso cerco estético del modernismo.⁷ El adjetivo, “decadente”, se aplicaba, y de hecho se aplica, tanto a un artefacto literario o artístico como al comportamiento de un individuo. Los comentarios de Ugarte, entre otros mucho más hostiles, dejan a Darío en una situación un tanto incómoda. Por una parte, se proclama el gran defensor de la nueva estética, brillantemente perfeccionada en *Prosas Profanas*, publicadas el mismo año que *Los raros*. Por otra parte, el esoterismo, el Satanismo y el erotismo ambiguo, asociados con los decadentes, se enfrentan a la tradición y los valores culturales de las nuevas repúblicas americanas, manejados en gran medida por miembros de las burguesías criollas, cuyo apoyo Darío no dejó de cultivar. Si *Prosas profanas* es el estandarte brillante del arte modernista, *Los raros* es su lado oscuro, marcado por la ambigüedad y la indecisión. En la frase de Graciela Montaldo, el libro constituye un aspecto de “ciertas aporías de la modernidad” (32) hispanoamericana, específicamente en este caso, la dificultad de integrar el erotismo heterodoxo de los llamados decadentes, como tema literario y como comportamiento social, a un discurso autóctono.

En “Rubén Darío, crítico literario en *Los raros*”, Ludwig Schrader comenta la coherencia/incoherencia temática y estética del libro. Por una parte, de poseer unidad estética, *Los raros* facilitaría la comprensión del proyecto de Darío. Por otra parte, si el libro careciera de tal coherencia, sería una rareza bibliográfica, importante pero no decisiva para el estudio de la trayectoria del poeta. Corresponde señalar que la duda sobre la coherencia del libro constituye una petición de principio, puesto que su unidad no depende de la coherencia de un sistema o programa estético sino de la posición subjetiva que orienta o desorienta los retratos que lo constituyen. La crítica que afirma la coherencia del libro o explica su ausencia presupone que el Darío de *Los raros* es ante todo crítico literario y cultural. Además, supone que escribir crítica implica el deseo de claridad y objetividad. Por lo tanto, importa reconocer que *Los raros* no es un estudio crítico. Por el contrario, su propósito central es la autorrepresentación, otra faceta del complejo autorretrato dariano comentado por Molloy.

Podría afirmarse que en *Los raros* la posición ideológica de Darío se encuentra entre Nordau y Verlaine; sin embargo, su distancia de los puntos opuestos de esa ruta escabrosa oscila vertiginosamente. Desde su comienzo el “Max Nordau” de *Los raros* presenta un maniqueísmo casi didáctico. Es decir, por un lado Nordau, el inquisidor utilitario y filistino; por el otro, Darío, el defensor del arte y de sus practicantes más débiles. Sin embargo, la

⁶ Citado en *Escritos dispersos de Rubén Darío* 54.

⁷ Sobre el decadentismo, ver Calinescu y Litvak, respectivamente. Sobre el decadentismo en Hispanoamérica, ver la excelente síntesis de Olivares, “La Recepción del Decadentismo en Hispanoamérica” 13-33. Sobre Darío y sus críticos, ver Carilla; ver también Molloy, “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”.

posición de Darío frente a Nordau se complica a medida que pasa de la defensa de los débiles a la cita, la alusión y la finta retórica. Según Darío, Verlaine es el maestro porque se distanció de los rigores formalistas de los Parnasianos y abrió nuevas rutas poéticas. Sin duda, era conocido el papel decisivo de Rimbaud en la ordalía estética y moral de Verlaine. En la tradición biográfica, el genio de Verlaine es inseparable de la tensión, destructiva y generadora a la vez, entre la ruta de Rimbaud y la estabilidad de la familia. Para Edmond Lepelletier, íntimo de Verlaine y su primer biógrafo, el “luciferino” Rimbaud fue un “gamin vicieux et génial [...] bien néfaste pour le pauvre faible garçon qu’était Verlaine” “un chico vicioso y genial [...] muy nefasto para el pobre, débil muchacho que fue Verlaine” (269). Para defender a su amigo Verlaine, Lepelletier demoniza a Rimbaud y reduce su impacto intelectual en Verlaine. En su reseña, más bien apurado resumen, de la biografía de Lepelletier, Darío también se refiere a “ese terrible Rimbaud”, “[m]uerto antes que Verlaine, cuya vida acabó de locuras y mala influencia” (2:720). Sin embargo, Lepelletier detalla, aunque pretenda suavizar su impacto, las notorias fugas de los dos poetas, sus rondas bohemias por París y los altibajos de su relación. Como ya he mencionado, el “caso” de Verlaine figura en los ataques de Nordau al simbolismo, donde dice, refiriéndose al encarcelamiento del poeta: “Hoy día es harto sabido que un crimen de carácter peculiarmente repugnante fue la causa de su castigo” (120). De más está decir que la sexualidad heterodoxa de los llamados decadentes, lo que Nordau llama la “erotomanía” de Verlaine, es un tópico recurrente en su polémica.

El retrato de Verlaine en *Los raros* es “casi exclusivamente autobiográfico” (Schrader 96). Es cierto que desde el comienzo, Darío se detiene en la enfermedad y la muerte de Verlaine, en enero de 1896, nueve meses antes de la publicación de *Los raros*. Escribe Darío, “¡Oh, pobre viejo divino! Ya no padeces el mal de la vida, complicado en ti con la maligna influencia de Saturno” (292). La referencia a Saturno es significativa. Sin duda, algunos lectores pensarían en los *Poèmes Saturniens* de Verlaine; y otros, que “la maligna influencia de Saturno” alude a la influencia del “luciferino” Rimbaud sobre el “débil muchacho” que fue Verlaine. Darío subraya la función de Verlaine como maestro de un grupo de escogidos, de seguidores espirituales y tal vez eróticos. Lo compara con Sócrates y dice que el poeta ha vivido “rodeado de los tuyos, de los hijos de tu espíritu, de los jóvenes oficiantes de tu iglesia, de los alumnos de tu escuela, ¡oh lírico Sócrates de un tiempo imposible!” (292). Sugiere además que Verlaine y sus seguidores son correligionarios, o miembros del mismo gremio, en más de un sentido. Acto seguido, Darío cita a un crítico holandés que considera que Verlaine fue “como un leproso sentado a la puerta de una catedral, lastimoso, mendicante, despertando en los fieles [...] la compasión, la caridad” (293). Léon Bloy, sigue Darío, también había llamado a Verlaine “el Leproso”, con L mayúscula.

En el retrato sobre Verlaine, la primera persona tarda en llegar, como si se deseara establecer antes de su entrada la imagen de un Verlaine leproso, enfermo, influyente y digno de lástima. El “yo” dariano hace su entrada triunfal con un “Yo confieso”, proclamando “un doloroso cariño que junté a la gran admiración por el triste maestro” (293). Entre el “Yo confieso” y el amor y la admiración por el maestro, sigue un párrafo de cláusulas que demoran, califican y finalmente modifican el amor y la admiración: “después de hundirme en el agitado golfo de sus libros, después de penetrar en el secreto de esa existencia única;

después de ver esa alma triste llena de cicatrices y de heridas incurables...” (293). Las frases, “Hundirme en el agitado golfo”, “penetrar en el secreto”, “ver esa alma triste”, encabezadas por el “Yo confieso”, sugieren que Darío llegó al borde del abismo, que fue testigo de las perversiones de Verlaine, pero “confiesa” para pedir perdón y absolución. En síntesis, Darío pide simpatía por haberse acercado tanto a Verlaine.

Una vez establecida la imagen de un Verlaine triste y leproso, Darío puede darse el lujo de contar una anécdota sobre el poeta. Refiere que en 1893, “a mi paso por París”, el ubicuo Gómez Carrillo lo lleva a visitar a Verlaine. Se anticipa en vano la descripción de la visita. Darío se detiene en el umbral e interrumpe su anécdota con una larga cita de “la apasionada impresión” de Gómez Carrillo sobre el “cliente del hospital de Broussais” (294), publicada en *Sensaciones de Arte*. “Por Gómez Carrillo”, escribe Darío, “penetramos en algunas interioridades de Verlaine” (293). Pero ¿cuál Gómez Carrillo? ¿el que acaba de citar Darío o el que le sirve de guía a la guarida del poeta? Entre el relato de su propia visita a Verlaine y la referencia a la de Gómez Carrillo, el Darío de *Los raros* se escabulle en una danza de velos y fintas digna de la Lois Fuller. Luego resulta que en esa época Verlaine no era “el viejo gastado y débil que uno pudiera imaginarse; antes bien ‘un viejo robusto’” (294).

Darío se refiere a la devoción religiosa de Verlaine y al triunfo de la Carne en su obra: “Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo” (295). Además, en sus comentarios, Darío insinúa que conocía no sólo al Verlaine de *Jadis et naguère* (1884) sino al Verlaine “imprimé sous le manteau”, es decir, publicado clandestinamente, de *Femmes*, editado en Bruselas por Henri Kistemackers en 1890.⁸ En el retrato del poeta belga Théodore Hannon, en *Los raros*, Darío escribe que la obra de Hannon “apareció entre la pacotilla pornográfica que hizo al editor Kistemacker [sic], propagador de todas las cantáridas e hipomanes de la literatura” (427). Es poco probable que quien conocía las ediciones de Kistemmaeckers, que según Darío publicaba tanto “la pacotilla pornográfica” como la obra del admirado Hannon, no supiera nada de la publicación de *Femmes* por el editor belga.

Jadis et naguère incluye “Art Poétique”, que contiene el verso, “Et tout le reste est littérature”, una de las piedras de toque de la estética dariana: es “el bullicio de la literatura” del “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza*, “el horror de la literatura” de “Yo soy aquél”, el “Eso es la literatura...” Eso es lo que yo abomino” de “Dilucidaciones” de *El canto errante*. Si “Art Poétique” representa al Verlaine oficial, el que “influyó” tanto a Darío, los poemas clandestinos de *Femmes* presentan otra versión del maestro del verso impar. Según la introducción a la edición de *Femmes* y *Hombres* de Corsetti y Guisto, Verlaine escribió *Femmes* durante los años “dominados por la pasión de Verlaine por el pintor F. A. Cazals” (19). La relación de Verlaine con Cazals, a la vez que marcó el tono de *Femmes*, acentuó su ruptura con los poemas precedentes (19). *Femmes* incluye diversas versiones del tema de la ambigüedad sexual de la mujer, el preludio al homoerotismo pornográfico de *Hombres*, publicados en 1903 ó 1904. En “Pour Rita”, la ambigüedad del personaje epónimo

⁸ La edición de *Femmes* suprime el nombre del autor y del editor, pero circulaba sin duda entre los elegidos. Ver la introducción a la edición *Femmes*. *Hombres* de Jean-Paul Corsetti y Jean-Pierre Guisto. De ahora en adelante cito de esta edición.

es central: “Tes petits seins durs de statue/ Disent: ‘Homme ou femme?’ aux bandeurs” “Tus senos de estatua, pequeños y firmes, / Dicen: ‘¿Hombre o mujer? a los erectos’ (65).

El carácter marginal de *Femmes* es evidente. La experiencia del alma, de los *Poèmes Saturniens* hasta *Parallèlement*, se complica con las ordalias de de un erotismo transgresor, que sin embargo no alcanza la “continuidad”, la transcendencia de la carne, comentada por Bataille. Cuando Gómez Carrillo menciona la confusión de Verlaine sobre la identidad sexual de su compañera de café, reproduce el aspecto más trivial del asunto. En cambio, en *Prosas Profanas*, Darío se aproxima fina y cautelosamente al tema del amor prohibido: “¿Te gusta amar en griego?”, “Verlaine es más que Sócrates”, “¿Los amores exóticos acaso?...” de “Divagación” (183-187). En el mismo libro, aparece en más de una ocasión la tímida androginia del mármol griego: “¿Quién adelanta su firme busto?/ ¿Quirón experto? ¿Folo robusto?/ Es el más joven y es el más bello; su piel es blanca, crespo el cabello, los cascos finos, y en la mirada/ brilla del sátiro la llamarada” de “Palimpsesto” (222-4). Una lectura más detallada de *Prosas Profanas* tal vez encontraría en el centauro la figura tutelar del libro, el emblema, finamente estetizado, de la hibridez, la androginia y el amor de los griegos. “Cenis será Ceneo” dice el sabio Quirón en *Coloquio de los centauros* (200-207). El comentario alude fugazmente a la leyenda ovidiana de la virgen Cenis, violada por Neptuno y transformada en varón heroico, casi invencible en la lucha con los centauros. No es este el momento de seguir la pista de Cenis, por atractiva que sea, pero importa mencionar que su metamorfosis es una de las fuentes del tópico *anima muliebris virili corpore inclusa*, el alma de mujer atrapada en un cuerpo masculino, usado por los Uranistas en 1862, en parte para “explicar” la homosexualidad, y reactivado en ciertas “curas” de la homosexualidad en nuestro siglo (Halperin 16).⁹

Es precisamente en este punto, señalado por la transformación mitológica de Cenis en Ceneo, donde se aparta radical y definitivamente la ruta de Darío de la del maestro Verlaine. La búsqueda ontológica, órfica más bien, del poeta de *Femmes* lo acercó al cuerpo, a sus deseos, sus dolores, y hasta sus emisiones más soeces. En Verlaine el cuerpo deseante es a la vez el punto muerto y el centro generador de la significación. Darío se acercó al umbral de la caída visionaria de Verlaine, pero se percató del peligro e inició la retirada, brillante como ninguna pero también marcada por un patetismo peculiar. Su fuga desterró para siempre del modernismo hispanoamericano las peligrosidades eróticas señaladas por Nordau y sus seguidores. De ahí, la súbita entrada, en el retrato sobre Verlaine de *Los raros*, del mismo Nordau.

¿Por qué introducir a Nordau en un retrato sobre Verlaine? Darío alega que Nordau dio a conocer la figura de Verlaine “en el más curiosamente abominable de los retratos” (296-7). Es cierto que Verlaine no era recibido por las familias decentes de París. Incluso fue rechazado por algunos de los poetas prominentes de la época. Sin embargo, ya para la década de los noventa, Verlaine disfrutaba del éxito de una gira literaria que le había

⁹ Dice Marasso en sus comentarios sobre *Coloquio*: “El enigma del sexo penetra en *Coloquio* con la fábula de Ceneo [...] Pero Darío es también modernista en este problema” (97-98). Es obvio que “el problema” al que se refiere Marasso no depende sólo de la fábula de Ceneo sino de sus implicaciones en el contexto del fin de siglo. “El misterio de los sexos”, añade cautelosamente, “tuvo nuevo apogeo en los últimos años del xix” (98).

proporcionado no sólo una fuente de ingresos sino la admiración de los jóvenes poetas, sobre todo en Inglaterra.¹⁰ En todo caso, a pesar de la defensa que hace Darío de Verlaine, es obvio que quiere presentarlo a través de la versión de Nordau. Aunque menciona algunos de los defensores de Verlaine, enseguida cita un párrafo del libro de Nordau.

Las citas, las alusiones ambiguas, los catálogos de nombres y textos, tienden más bien a confundir al lector, y sobre todo, a complicar la posición subjetiva de Darío. Hacia el final del retrato, Darío se acerca al secreto al que viene aludiendo. Dice Darío que “En la vida de Verlaine hay una nebulosa leyenda”, para añadir en seguida, “No me detendré en tales miserias”. En la nota necrológica que había dedicado a Verlaine unos meses antes, Darío es mucho más explícito sobre el tema en cuestión: “su nombre aparece, según curiosas noticias, apoyadas en sus propias confesiones y memorias, rodeado de una niebla legendaria impregnada de pecado y hasta de delito ...”¹¹ El “pecado y hasta [el] delito”, seguidos de puntos suspensivos, de la nota necrológica se convierte en las “tales miserias” del “Verlaine” de *Los raros*. Es hora de regresar a la literatura, que provocará en el caso de Verlaine menos “horror” que las “curiosas noticias” que evidentemente Darío conocía demasiado bien. “En estas líneas, escritas al vuelo y en el momento de la impresión causada por su muerte, no puedo ser tan extenso como quisiera,” explica Darío (298). Como no alcanza el tiempo, tampoco puede comentar la obra del poeta. Darío concluye con un comentario sobre la fama de Verlaine en Inglaterra, los Estados Unidos, Suecia, Noruega e Italia, y así contradice los comentarios anteriores sobre la relativa oscuridad en que vivió el poeta. “Otra será la ocasión,” añade Darío, “en que consagraré al gran Verlaine el estudio que merece”. El estudio nunca se hizo. Darío termina con una plegaria, que es también un golpe de gracia: “¡Dios le haya acogido en el cielo como en un hospital!” (299).

El “Max Nordau” de *Los raros* comienza con un tono humorístico, casi con el humor del gremio. Refiriéndose a Nordau, dice Darío que “una endiablada y extraña Lucrecia Borgia, doctora en Medicina”, ha anunciado que todos “los convidados al banquete del arte moderno” están “locos” (450). Acto seguido, abandona el tema para referirse a sus lecturas de Lombroso, que también le han hecho creer que casi todo el mundo es candidato para el manicomio, y sigue con una breve historia de “la inquina de los hombres de pluma contra los médicos” (452). Después de un largo y tortuoso circunloquio, Darío revela su opinión sobre Nordau. Al igual que el crítico que insistió en encontrar versos mal hechos en la obra de Hugo, “Nordau condena el poema entero por un verso cojo o lisiado; y al arte entero por uno que otro caso de morbosismo mental” (455-6). El verso “cojo o lisiado” alude a la obra de Verlaine. Eran conocidas las innovaciones métricas de Verlaine y también el hecho de que cojeaba de una pierna. En otras palabras, Darío sugiere que se puede condenar a Verlaine, aunque es cruel hacerlo, pero no se debe condenar toda una generación, y mucho menos al propio Darío, por haberse acercado, y tal vez casi contaminado, del mal del maestro.¹²

¹⁰ En un curioso opúsculo, titulado *De quoi vivait Verlaine?*, el autor, Jean Rousselot menciona la ayuda y simpatía que recibió Verlaine de sus amigos, entre ellos Montesquiou y Mallarmé; y añade: “La fin de sa vie sera relativement confortable” ‘hacia el final, su vida fue relativamente cómoda’ (79).

¹¹ La reseña se publicó en *Buenos Aires* 2.41, 19 de enero de 1896. En *Escritos dispersos de Rubén Darío* 89-90.

¹² Es conocido el comentario posterior de Darío sobre Nordau en las *Dilucidaciones* que preceden *El Canto errante*, donde dice que sólo respondió a la crítica tres veces “por la categoría de sus

Para demostrar que la tesis de Nordau es absurda, Darío menciona algunos de los escritores célebres atacados por Nordau. Sin embargo, regresa a Verlaine, esta vez para dar la razón a Nordau: “No hay que negarle mucha razón a Nordau cuando trata de Verlaine, con quien —en cuanto al poeta— es justo” (458-9). ¿Qué quiere decir “en cuanto al poeta”? ¿el hombre o su obra? A través de *Los raros*, Darío maneja ambiguamente los elementos de la fórmula romántica sobre “el hombre y su obra”. A veces Darío propone un simulacro causalista; otras veces, borra las fronteras entre “el hombre” y su producción literaria. Quiere dar la impresión de una lectura justa, simpática y franca, pero sus fintas retóricas sugieren lo contrario. Verlaine no está loco, dice Darío para desmentir a Nordau, pero por otra parte, su cerebro contiene “la lesión terrible que ha causado la desgracia de ese ‘poeta maldito’” (459).

La “terrible lesión” de Verlaine lleva a la primera mención de Rimbaud. Aquí la prosa de Darío es casi jadeante, marcada por pausas y guiones. Es un momento peculiar de la escritura dariana: Darío al borde de la incoherencia. Dice del poeta del *Bateau ivre*:

En cuanto a Rimbaud, a quien un talento tan claro como el de Jorge Vanor coloca entre los genios —tan orate como él, aunque menos confuso—, y a Tristán Corbière, a quien sus versos marinos salvan ... Después René Ghil y su tentativa de instrumentación, Gustavo Khan y su apreciación del valor tonal de las palabras son más bien —a mi ver— excéntricos literarios llevados por una concepción del arte, en verdad abstrusa y difícil (459).

Sigue un comentario sobre Moreas, pero aparte de que figura en la lista de “excéntricos literarios”, ¿qué hay de Rimbaud? No hay silencio sino un catálogo de nombres y evaluaciones superficiales, enlazados por puntos suspensivos, nerviosa enumeración que clausura la posibilidad de detenerse en Rimbaud. No tenía Darío que conocer el contenido del *Album zutique* (1871), inédito hasta 1962 pero tal vez accesible en versiones clandestinas, para balbucear frente a la mención de Rimbaud.¹³ Tampoco tenía que conocer el “Sonnet au trou de cul” de Verlaine y Rimbaud, publicado originalmente en el *Album zutique*, para “estar al día” respecto a la relación entre los dos poetas y para reconocer su impacto, decisivo y notorio, en el desarrollo literario y vital de Verlaine.

En el resto del retrato sobre Nordau, Darío glosa fragmentos de *Degeneración*. A veces apoya los ataques de Nordau al Satanismo y al Espiritismo; otras, defiende sin gran convicción la subjetividad del arte moderno. Otra estrategia de Darío es dar la razón a Nordau con cierta sorna. Es decir, la ironía pierde su intención de negar el tema en cuestión y se convierte en una especie de guiño al público. En otras palabras, la negación implícita de la ironía se convierte en afirmación tácita. Se trata de una versión sofisticada y sutil de la “mínima perspectiva irónica” de Gómez Carrillo comentada por Bastos.

representantes, [...] Max Nordau, Paul Groussac, Leopoldo Alas (302). Los detalles de la breve polémica entre Nordau y Darío se encuentran en Carilla 59-60.

¹³ El *Album zutique*, que lleva la fecha de octubre de 1871, reunió las colaboraciones de un grupo de escritores que se reunían en un hotel parisino. Su proyecto radical incluía la ruptura con la poesía de los parnasianos y toda poesía anterior; su posición fue a la vez política y literaria; admiraban la Comuna y detestaban la “poesía de fábrica”. Verlaine y Rimbaud formaron parte del grupo por unos meses. Para más detalles, ver *Hombres*, ed. Hubert Juin, 145-158.

En gran medida, parte del atractivo de *Los raros* de 1896 es precisamente la ambigüedad subjetiva frente al convite del fin de siglo. Darío crea un sujeto que quiere señalar la misa de los elegidos, y los entendidos, y a la vez se fuga con el aspaviento moralizante de un inspector de colegio que recoge un papelito obsceno. En la edición de *Los raros* de 1905, en que hace pocos cambios, Darío añade un nuevo prólogo y una nueva introducción, basada en la obra de Camille Mauclair, *L'Art en Silence*. “[C]uando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo”, escribe Darío en el nuevo “Prólogo”, “[m]e tocó dar a conocer en América este movimiento, y por ello, y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra de ‘decadente ...’ Todo eso ha pasado —como mi fresca juventud” (247). De nuevo aparecen los puntos suspensivos y la actitud confesional: “Confesaré, no obstante, que me he acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir”. En la jerga psicoanalítica de nuestro siglo, se diría que todo fue una “fase”, propia del efebo apasionado, superada en el adulto, controlado ahora por “una razón autumnal [que] ha sucedido a las explosiones de la primavera” (247). El nuevo prólogo, con fecha de enero de 1905, es la versión prosaica de la autodefensa de “Yo soy aquel”, con fecha de 1904. Ambos se insertan en “esa línea de textos autodefensivos” que construyó Darío, para citar la acertada metáfora militar de Molloy (“Ser/decir” 191).

En la nueva introducción a *Los raros* de 1905, Darío comenta el libro de Camille Mauclair, crítico y polemista de la época, que se encamina hacia “un ideal de moral absoluta”. Se trata de un “sano volumen” (249). Darío no deja de encomiar el libro de Mauclair, sobre todo su desarrollo de una estética de lo sublime limpiada de las ambigüedades eróticas de los decadentes. Sin embargo, no llega a aclarar los puntos claves de la tesis del libro, pero para terminar, es necesario detenerse un instante en un libro tan admirado y tan decisivo que prologó la nueva edición de *Los raros*.

Según Mauclair, la mujer ha tenido la culpa de la decadencia de la cultura occidental. Los hombres, feminizados o afeminados por la mujer, son responsables de la llamada decadencia en la literatura del fin de siglo. En un capítulo de su obra titulado “Le sentimentalisme littéraire et son influence sur le siècle”, Mauclair construye una especie de historia de la literatura en torno a la “venganza” de la mujer, marginada de la vida del espíritu. El capítulo concluye que “Le triomphe de la femme bourgeoise stigmatise la littérature romanesque du xixe siècle” ‘El triunfo de la mujer burguesa estigmatiza la literatura novelesca del siglo XIX’ (249). Según Mauclair, el escritor del XIX, contaminado por las sensiblerías de la mujer, escribe obras flojas, decadentes y de un erotismo “malsano”. Por lo tanto, Mauclair es partidario de una renovación social fundada en la idealización de la pareja, heterosexual evidentemente, y una literatura que “honorerá dans la femme, non l’instrument de plaisir, mais une âme secourable à celle de l’homme” ‘honorrará en la mujer, no el instrumento del placer, sino un alma que socorra la del hombre’ (253). En el relato de Mauclair, la mujer devoradora y peligrosa, es decir dotada de energía sexual propia, se venga del hombre, transformándolo en su pálido reflejo, feminizándolo y desvirtuándolo, en el sentido etimológico, acercándolo a las perversiones que caracterizan la decadencia del fin de siglo. La cura requiere una mujer casi asexual, el reflejo sublime de la virtud, y la heterosexualidad, del hombre.

La ideología estética de Maclair, tan admirada por Darío, depende de un sublime estético incorpóreo, enemigo del feminismo, el afeminamiento, y la homosexualidad. La reificación de la mujer en la obra de Darío y los modernistas debe leerse a la luz, o en la penumbra más bien, del terror implícito a la homosexualidad y las perversiones eróticas.¹⁴ En el fin de siglo, el momento fundador de categorías ideológicas, tan influyentes como opresivas, de la sexualidad humana, la supresión del componente homosexual es producto del mismo sistema cuyas reglas y relaciones oprimen a las mujeres. Sin embargo, lo que Sedgwick llama “las suturas de las contradicciones” en los relatos ideológicos del fin de siglo, entre ellos el texto dariano, no dejan de ser visibles cuando se observan desde otro punto de vista, en mi caso un punto de vista marcado, y sin duda deformado, por mi propia homosexualidad.¹⁵

Semejante declaración de identidad parecerá sin duda impertinente, o al menos carente de interés, marcada en todo caso por el risueño optimismo que caracteriza toda declaración de su estirpe. Por otra parte, tampoco puedo repetir, y de alguna manera secundar, los gestos de fobia, de discreción o de buen gusto que caracterizan la retórica de nuestros escritores del fin de siglo. Con este gesto pretendo además ampliar la noción de “identidad” homosexual, limitada a la preferencia sexual del individuo, para contaminar de sus pulsiones la labor de lectura y escritura. Desde un punto de vista crítico, puede que sea un gesto torpe; desde un punto de vista subjetivo y político, no puedo dejar de hacerlo. Quiero justificar, en otro registro, el de mi propia degeneración, mi atracción por Darío, por su estilo brillante, incluso o especialmente cuando tiene poco que decir, por sus fintas retóricas, su ironía sutil, sus lagunas y sus horrores. En otras palabras, me refiero a la atracción, decadente si se quiere, por un artefacto de compleja urdimbre, apenas contenido en el célebre seudónimo o en la ficha muerta de su reputación literaria.

No habrá que repetir que Darío fue un hombre de su época, y que como tal se mueve dentro de las contradicciones y aporías que la caracterizan. Las limitaciones de Darío son especialmente evidentes en la zona de lo que Marasso llamó pintolescamente “el misterio de los sexos”. Sería anacrónico e injusto juzgar a Darío hoy por sus prejuicios, su homofobia, su misoginia, y en un registro paralelo, su racismo. La relectura crítica no enjuicia; al contrario, dialoga. El artefacto estético producido por Darío se pule y se burila genialmente para borrar, distanciar o disfrazar el tema, escabroso y a la vez seductor, de las sexualidades heterodoxas, recién señaladas en el discurso médico-legal de la época. Al mismo tiempo, el quehacer artesanal del fin de siglo no deja de revelar, oblicua y a veces inesperadamente, las tensiones características, y eminentemente legibles, de complejos procesos de producción cultural, que evidentemente desbordan la rúbrica comodín de “modernismo”.

La homofobia y la misoginia se dan la mano de manera explícita, y chabacana, en una nota de Darío sobre “¡Estas mujeres!”, de “Films de Paris” en *Todo al vuelo* (1912), donde se refiere

¹⁴ Sobre “la mujer y la nación”, ver el artículo de Pratt y la bibliografía que lo acompaña. Sobre la reificación de la mujer en la poesía modernista, dice Kirkpatrick: “La mujer se convierte en un emblema metalingüístico; es un objeto donde casi se duplican las funciones del lenguaje poético, decorado/a, distante, en todo caso elusivo/a, un objeto mirado” (8).

¹⁵ Me he basado en los comentarios de Gayle Rubin, citados por Sedgwick y en la introducción de *Between Men* 1-20.

directamente a “las feministas” de la época. Como uno puede imaginar, dice dirigiéndose al lector, son feas y casi todas son “jamonas” (549). También son lesbianas: “Pero estas marivarones —suavicemos la palabra— ... merecen el escarmiento” (550). Por supuesto, la palabra que Darío “suaviza” es “marimacho”. A través de la lesbiana, misoginia y homofobia se dan la mano para dar la razón a Mauclair y su “sano volumen”.

De nuevo, Darío se acerca al erotismo “sano” de Mauclair, distante de las aberraciones morales y estéticas catalogadas por Nordau y sus seguidores, es decir, un erotismo paradójicamente desterrado del cuerpo y sus sentidos. De ahí la ambigüedad, finalmente insostenible, del proyecto cultural de Darío. Quiere participar en la construcción de una palabra órfica, cuya fuente es el cuerpo erótico y cuya meta es trascender la carne, o transubstanciarla, después de haberla disfrutado en todas sus posibilidades. En semejante trayectoria, impulsada por “el horror de la literatura”, se resuelven las paradojas, puesto que en su erotismo, que es uno con su estética, el sujeto que escribe va más allá de los dualismos del intelecto.¹⁶ Cuando en dicho proyecto los ambages y las ironías propios de un cronista provinciano se hacen intolerables, Darío regresa inexorable, casi patéticamente, a la literatura, al busto conmemoratorio, al retrato en la librea de diplomático, a la edición escolar estrellada de erratas.

En las historias de la literatura aparece un Darío de una sola pieza: el portaestandarte del modernismo y su practicante más célebre y genial. Otro Darío surge de la lectura de sus manejos retóricos, sus citas, sus alusiones, su ironía peculiar, sus puntos suspensivos. No es ya la figura lapidaria del busto del parque de provincia sino un sujeto más complejo y finalmente más duradero, y más poderoso, que los reparos moralizantes que, bajo diversos estandartes, todavía circulan entre nosotros. En los prejuicios y los silencios, en el lujo de su propia representación, comenzamos a ver otro Darío, y tal vez, a vernos de una manera distinta y enriquecedora.

OBRAS CITADAS

- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Bastos, María Luisa. “La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad”. *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette, 1989. 51-73.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. de Toni Vicens. 1957. Barcelona: Tusquets, 1980.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Carilla, Emilio. *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. Madrid: Gredos, 1967.
- Darío, Rubén. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1968.
- _____. *Obras completas*. 5 tomos. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950.
- _____. *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama. Caracas: Ayacucho, 1977.

¹⁶ Sobre el orfismo de Darío y los modernistas, ver Irade.

- Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Treinta años de mi vida*. Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1974.
- Halperin, David M. *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge, 1990.
- James, Henry. *French Poets and Novelists*. 1878. New York: Grosset & Dunlap, 1964.
- Jrade, Cathy. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: University of California Press,
- Lepelletier, Edmond. *Verlaine. Sa vie - Son oeuvre*. 1907. Ginebra-París: Slatkine, 1982.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Traducción de Fidel Coloma González. París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. 1934. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1954.
- Mauclair, Camille. *L'Art en Silence*. París: Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1901.
- Molloy, Sylvia. "Ser/decir: tácticas de un autorretrato". *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Ed. de S. Molloy y L. Fernández-Cifuentes. London: Tamesis, 1983. 187-199.
- _____. "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana* 108-109 (1979): 443-457.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Nordau, Max. *Degeneration*. Introducción de George Mosse. 1892. Lincoln and London: University of Nebraska, 1968; 1993.
- _____. *Degeneración*. Traducción de Nicolás Salmerón y García. Madrid, 1902.
- Olivares, Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica". *La novela decadente en Venezuela*. Caracas, 1984. 13-33.
- Pratt, Mary Louise. "Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación". *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Ed. B. González Stephan et al. Caracas: Monte Ávila, 1995. 261-275.
- Rousselot, Jean. *De quoi vivait Verlaine?*. París: Deux-Rives, 1950.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes Toward a Political Economy of Sex". *Toward an Anthropology of Women. Edición de Rayna Reiter*. New York: Monthly Review Press, 1975. 157-210.
- Schrader, Ludwig. "Rubén Darío, crítico literario en *Los raros*". *El ensayo y la crítica en Iberoamérica*. Edición de Kurt L. Levy y Keith Ellis. Toronto: University of Toronto Press, 1970. 95-99.
- Schéer, Edmond. "Baudelaire et le Baudelaïsme". *Etudes sur la littérature contemporaine*. París: Calmann Lévy, 1885. 8.85-92.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Verlaine, Paul. *Femmes. Hombres*. Edición de Jean-Paul Corsetti y Jean-Pierre Guisto. Paris: Le Livre à Venir, 1985.

_____. *Hombres. Oeuvres libres*. Edición de Hubert Juin. Paris: Régine Deforges, 1977.

_____. *Oeuvres Poétiques Complètes*. Paris: Pléiade, 1954.

Zavala, Iris. *Fin de siglo: modernismo, 98 y bohemia*. Madrid: Edicusa, 1974.